DOI: 10.31648/pw.12834

Wojciech Kajtoch
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3000-2384
Krakow

ПРИКЛЮЧЕНИЯ ШЕСТИ ЛЕЙТЕНАНТОВ, ИЛИ О НОВОМ ГИПОТЕТИЧЕСКОМ ПОДЖАНРЕ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ВОЕННО-ИСТОРИЧЕСКОГО ФИЛЬМА О ВТОРОЙ МИРОВОЙ (ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ) ВОЙНЕ

The adventures of six lieutenants, or on a new hypothetical subgenre of contemporary Russian war films about the Second (Great Patriotic) War

Abstract: The article identifies the emergence of a new subgenre in contemporary Russian war cinema – the *"modern allegorical-symbolic tale of a lieutenant"*. Its origin is traced to Jaropolk Lapshin's 1989 film *Before Dawn*, in which a young NKVD officer undergoes an ideological transformation: he loses faith in Stalinism and discovers the moral heroism of the persecuted. Kajtoch argues that this work refers to the so-called *"lieutenant's prose"* of the 1960s – literature portraying war through the eyes of young officers – but employs its narrative scheme for new, post-totalitarian purposes. The author discusses subsequent films – *The Forty-Five*, *A Local Engagement*, *Lieutenant Suvorov*, *The Demoted*, and *Three Days of Lieutenant Kravtsov* – which depict the maturation of young commanders and their confrontation with the absurdity of war. In these films, a simple didactic plot gradually acquires an allegorical dimension. In the best examples, it becomes enriched with moral and existential meanings: war turns into a space of trial, death into an experience of purification, and the protagonists' fate into a metaphor of spiritual redemption. Kajtoch emphasizes that the recurrence of motifs, narrative structures, and character types creates a recognizable set of generic features. At the same time, the increasingly evident symbolism – religious, moral, and metaphysical – distinguishes these films from traditional realist war cinema. Thus, the new subgenre of Russian war film combines the framework of a popular action narrative with a deeper reflection on faith, the meaning of life, and human responsibility in the face of history.

Keywords: film genology, Russian war film, Russian World War II film, Perestroika cinema, lieutenant's prose, Jaropolk Lapshin, Vyacheslav Afonin, Alexander Daruga, Alexey Kozlov, Vladimir Tumayev

1

В 1989 году зрители всего мира наслаждались *Киборгом* Альберта Пьюна, *Индианой Джонсом и последним крестовым походом* Стивена Спилберга, пятой частью *Кошмара на улице Вязов* Стивена Хопкинса, *Кладбищем домашних животных* Мэри Ламберт, *Бэтменом* Тима Бёртона, шестнадцатой *Бондианой – Лицензией на убийство* Джона Гленна, *Карателем* Марка Голдблатта, *Войной супругов Роуз* Дэнни Де Вито, *Шофером мисс Дэйзи* Брюса Бересфорда и многими другими хитами. Польское кино в это время пополнилось обличающими реальность ПНР фильмами: *300 миль до неба* Мацея Дейчера, *Мартовский миндаль* Радослава Пивоварского, *Последний звонок* Магдалены Лазаркевич, *Последний паром* Вальдемара Кшистека, а также *Лава* Тадеуша Конвицкого. Зритель из Советского Союза имел возможность познакомиться с кинофильмами, появление которых стало возможным благодаря горбачевской политике гласности.

Перестроечное советское кино предложило зрителю прежде всего *Интердевочку* (более 41 миллиона зрителей) Петра Тодоровского (Belen'kiy 2019, 205) – пожалуй, первый советский фильм, где речь шла о проститутке, а также двухсерийный *Сталинград* Юрия Озерова – классическую советскую баталику, содержащую, однако, нетипичную для более ранних фильмов информацию, например, о существовании заградительных отрядов НКВД. В свою очередь двухсерийный фильм *Гу-га* Виллена Новака как бы официально рассказал о судьбе солдат штрафных батальонов[1].

В тени этих постановок оказался военный драматический фильм *Перед рассветом* Ярополка Лапшина, родившегося в 1920 г., но не принимавшего участия в Великой Отечественной войне, режиссера из Свердловска, автора сериалов и историко-приключенческих фильмов[2], не особо выделявшихся среди соцреалистической стандартной продукции, хорошо укорененного в советском провинциальном кинематографическом истеблишменте.

Действие фильма происходит летом 1941 г. на территории, занятой наступающим Вермахтом: молодой лейтенант НКВД конвоирует политического заключенного, пойманного после побега из лагеря. Поезд, на котором они едут,

---

[1] Другие известные фильмы – это *Маленькая Вера* Василия Пичула, *Ближний круг* Андрея Кончаловского, *Десять лет без права переписки* Владимира Наумова, *Афганский излом* Владимира Бортко, Голод-33 Олеся Янчука, *Мой лучший друг – генерал Василий, сын Иосифа* Виктора Садовского, *Покаяние* Тенгиза Абуладзе. Главной амбицией этих фильмов было либо указание на ранее замалчиваемые социальные проблемы, либо напоминание о фактах, вытравливаемых из исторической памяти общества, таких, как существование лагерной системы, сталинские репрессии, голод на Украине, неудачная война в Афганистане (Mucha 2002, 298 и др.; Zorkaya 2014, 435 и др.).

[2] Например, *Игра без правил* (1965), *Угрюм-река* (1968), *Приваловские миллионы* (1972), *Назначаешься внучкой* (1975), *Дым отечества* (1980), *Демидовы* (1983).

попадает под бомбежку. В результате в живых остаются только лейтенант, политзаключенный и перевозимый уголовник. К удивлению лейтенанта, не очень долго служившего в НКВД и считавшего всех заключенных опасными предателями, «политический» и вор помогают ему отразить нападение немцев.

Офицер все же старается выполнить свою задачу – доставить конвоируемых в ближайшую тюрьму, а конвоируемые, вместо того чтобы бежать, заботятся о нем, спасают от немцев, несут его после ранения. Лейтенант убеждается, что его фанатичная вера в непогрешимость КПСС не имеет смысла, причем процесс понимания происходит постепенно. Зритель наблюдает, как молодой лейтенант НКВД в ходе приключений в немецком тылу видит героизм «политического преступника», великодушие некогда раскулаченного крестьянина, моральную слепоту оставленного в тылу партийного функционера и последствия сталинских репрессий, ломавших людей. Офицер утрачивает свой фанатизм и, осознав, что служил злу, стремится к искуплению. Сначала вместе с заключенным он спасает двух младенцев, а затем они жертвуют, чтобы спасти гражданских заложников. Немцы собираются их расстрелять из мести за атаку партизан, если только виновные не вызовутся сами, – лейтенант и заключенный вызываются, зная, что их ждет смерть. Заключенный – тот, который, прежде чем его настигли репрессии, устанавливал на этой земле советскую власть, таким образом искупает вину, а лейтенант идет на смерть, потому что, как он говорит, без веры жить не может.

Эти слова звучат двусмысленно: ибо в их свете сталинский коммунизм, с одной стороны, не заслуживает веры, но с другой – герою вера в идеалы жизненно необходима, а иных идеалов, кроме коммунизма, он не видит. Значит ли это, что их нет? Может быть, эту веру нужно вернуть? Ведь если бы лейтенант вновь обрел веру в коммунизм, то, быть может, захотел бы жить дальше.

Такой вывод соотносится с соцреалистической традицией изображения идеологической дискуссии между двумя идеями, сталкивающимися в душе главного героя. В случае этого фильма одна сторона спора – это сталинские фанатики, к которым лейтенант первоначально принадлежит, другую представляет политический заключенный, отличающийся подлинным патриотизмом и верой в коммунистические идеалы. Кажется, таким образом фильм противопоставляет «плохой» и «хороший» коммунизм, повторяя известную, например, в Польше периода «постоктябрьского» оттепельного времени концепцию, кратко выраженную лозунгом: «Социализм – да, извращения – нет», в отличие от упомянутых выше польских фильмов 1989 г., которые не видели в социалистическом строе никаких позитивов.

Фильм *Перед рассветом* сосредоточивался также на информировании публики о фактах либо скрывавшихся, либо, по крайней мере, не распространявшихся до 1986 года в послехрущевском СССР, таких, как масштаб катастрофы СССР в 1941 г., террор раскулачивания, жестокие и бессмысленные сталинские репрессии (в том числе направленные против элиты армии и старых большевиков), по существу проигранная война с Финляндией в 1940 г. – и именно в этом заключалась его очевидная новизна.

2

Вопреки видимости фильм был новаторским и формально, потому что для пропаганды перестроечных политических тезисов использовал схемы, которые не выполняли пропагандистской функции (по крайней мере, по замыслу своих создателей и не должны были ее выполнять). Сюжетная схема *Перед рассветом* происходит из так называемой «лейтенантской прозы», составлявшей в советской баталистике шестидесятых годов в каком-то смысле контестаторское направление (Mingazheva 2016, 101 и др.; Shchelokova 2012, 26 и др.).

В сороковые и пятидесятые годы, как известно, в литературной баталистике СССР доминировало направление больших, реалистических (разумеется, лишь формально, так как с реальными военными переживаниями СССР они имели мало общего) эпопей, которые старались показать образ сражающегося народа, всех его слоев, а прежде всего светлых героев; имею в виду *Молодую гвардию* Александра Фадеева, *Повесть о настоящем человеке* Бориса Полевого, *Бурю* Ильи Эренбурга, *За правое дело* Василия Гроссмана, *Костер* Константина Федина (Poręba | Porębina 1996, 275 и др.).

В следующем десятилетии, однако, проявилось иное течение[3], стремившееся показать войну с личной точки зрения ее участника. Имеется в виду, например, повесть *Двое в степи* Эммануила Казакевича, *Живые и мертвые*, *Солдатами не рождаются*, *Последнее лето* Константина Симонова, *Батальоны просят огня* Юрия Бондарева, *Мертвые сраму не имут*, *Июль сорок первого* Григория Бакланова, *Будь здоров, школяр!* Булата Окуджавы, *Третья ракета* Василя Быкова (Poręba | Porębina 1996, 79 и др.; Drawicz 1997, 452 и др.).

[3] Предтечами этого направления были повести *В окопах Сталинграда* Виктора Некрасова и *Спутники* Веры Пановой, еще 1946 г., представляющие направление, называемое литературой «окопной правды», а также *Двое в степи* Эммануила Казакевича 1948 г. (Poręba | Porębina 1996, 277 и др.).

Термин лейтенантская *проза*[4] появился потому, что авторы этого направления участвовали в войне не как военные корреспонденты, подобно писателям старшего поколения, а как молодые офицеры, которых сразу после военных училищ отправили на фронт (Mingazheva 2016, 101 и др.; Shchelokova 2012, 26 и др.). Они видели смерть товарищей (гибли целые выпуски), но прежде всего столкнулись с проявлениями радикального сталинизма, в духе которого их воспитывали, а также с тем, что происходило на фронте – с мешавшим бою террором НКВД, с некомпетентностью назначенных партией командиров и комиссаров. Им приходилось быстро принимать решения, тяжелые в моральном отношении. Поэтому в их произведениях (и в их экранизациях) часто повторяется мотив первого ужаса, разочарования, морального выбора, а также критики армии и страны – насколько позволяла цензура[5].

Но все-таки по цензурным причинам в этих фильмах не было открытого политического спора. Кажется, именно поэтому одна из характерных для «лейтенантской прозы» сюжетных схем – приключения молодого, наивного офицера после прибытия на фронт, была заимствована режиссером фильма *Перед рассветом* и использована в целях, до тех пор не свойственных этой схеме. С похожей ситуацией мы столкнемся и в других фильмах, в которых этот сюжетный ход использовался либо в сенсационно-развлекательных, либо идеологических целях, либо – что самое интересное – для того, чтобы с его помощью обращать внимание на специфические экзистенциальные проблемы.

3

Сюжетная схема фильма о лейтенанте содержит следующий ряд эпизодов: 1) прибытие в часть офицера, который только что окончил училище и наивно полагает, что выученные уставы и идеология сработают на практике; 2) вхождение в конфликт с непосредственным командованием и/или

---

[4] В польской русистике используется реже. Вместо него чаще встречаются обозначения «новая волна баталистики» (см. Poręba, | Porębina 1996, 331); в учебнике А. Дравича говорится о «прозе военного реализма» (Drawicz 1997, 453).

[5] Она не позволяла ничего или почти ничего. До 1956 года возможно было только кино сталинской эпохи (Łęcicki 2017, 83); личные интонации, указывавшие на подлинные драмы, стали возможны лишь с 1957 года (*Летят журавли* Михаила Калатозова, *Баллада о солдате* Григория Чухрая, *Иваново детство* Андрея Тарковского), а легкая и, как правило, почти незаметная для неподготовленного зрителя критика ошибочной политики военных и послевоенных лет – с 1959 года (*Судьба человека* Сергея Бондарчука). Экранизации «лейтенантской прозы» и произведений, ее предвосхищавших, начались в 1960-е годы: *Двое в степи* Анатолия Эфроса, *Живые и мертвые* Александра Столпера, *Третья ракета* Ричарда Викторова, *Весна на Одре* Льва Саакова. Разумеется, не только советской прозе, но и советскому кино был хорошо известен образ юного и простого офицера, пришедшего после училища на фронт и обучавшегося военному делу – вроде героя фильма *На войне как на войне* в постановке Виктора Трегубовича.

подчиненными; 3) последующие этапы жизненных уроков, происходящие либо в ходе повседневной службы, либо во время отрыва от подразделения; 4) после получения необходимых уроков следует возвращение к своим или завершение инициации – т. е. первого периода службы, – либо же смерть в бою. Этап жизненных уроков либо повторяет схему романа воспитания (герой взрослеет и умнеет в ходе испытаний), либо пропповскую схему волшебной сказки – о приключениях во время путешествия, в которое герой отправился, чтобы что-то получить. На пути он встречает помощников или препятствия, добывает то, за чем пошел, – и возвращается. Возможно также одновременное обращение к названным образцам.

Эта схема была известна и советскому военному кино. Однако современная (с 1989 г.) эволюция жанра заключалась в том, что эта схема начала, причем очень интенсивно и выразительно, выполнять до тех пор не свойственные ей идеологические функции[6], что сначала было новшеством, но постепенно превращалось в шаблон.

Чтобы это наглядно показать, я кратко изложу сюжеты фильмов.

Сорокопятка[7]. Накануне войны выпускник офицерского училища лейтенант Гусев прибывает в часть, дислоцирующуюся у советско-германской границы. Надеясь на службу в дивизионе гаубиц, он выражает недовольство, когда командование части назначает его во взвод противотанковых пушек сорок пятого калибра. В результате герой вызывает недоброжелательность командира и комиссара части. На следующий день начинается война. Чудом уцелевший после бомбардировки лейтенант собирает горстку людей и вооружение, в том числе единственную уцелевшую пушку, и они отправляются на поиски своих. По дороге подбирают упомянутого политрука, врача и штабного, который оказывается немецким диверсантом. Политрук не верит в это, что приводит к гибели почти всего отряда. Лейтенант с одним солдатом и врачом, потеряв надежду добраться до своих, останавливают колонну противника, обстреливая ее из пушки. Когда уже вот-вот они должны были погибнуть в бою, их спасает пробивающийся к своим более крупный советский отряд.

---

6 Разумеется, история молодого, наивного офицера, который попадает в окопы, всегда является носителем идеологии – иначе и быть не может. Но подобные советские фильмы не были предназначены для провозглашения спорных истин, для поднятия идейных дискуссий. Они утверждали истины достаточно однозначные и такие, с которыми, по крайней мере официально, соглашались. Эти истины также не могли быть слишком загадочными.

7 *Сорокапятка* (2008), Украина, реж. Вячеслав Афонин, премьера 22 марта 2009 (Интер, Украина), 9 мая 2010 (Россия-1), в ролях Дмитрий Кубасов, Сергей Удовик, Ян Цапник, Наталия Лесниковская, производство – *Новая студия*, двухсерийный телефильм. Следует также отметить, что, хотя местом производства этого и следующего рассматриваемого здесь фильма является Украина, из-за отсутствия существенных украинских мотивов и использованного языка я рассматриваю их как российские.

Три дня лейтенанта Кравцова[8]. В 1944 г. лейтенант Николай Кравцов прибывает на фронт в качестве командира взвода. По дороге в часть он узнает, что средняя продолжительность жизни на фронте в такой должности составляет три дня, и в этом он не сомневается, оставшись в живых единственным из всех, кто ехал в разбомбленной машине. Прибыв во взвод, он сталкивается с пренебрежением солдат, и в результате ему не удается поднять их в атаку. Крикнув «Вперед!», он побежал сам, а за ним только один солдат, который хотел его остановить. Остальные в конце концов к ним присоединились (дело дошло даже до рукопашного боя с немецким подразделением), но лишь затем, чтобы спасти товарища, пытавшегося удержать командира. Перелом наступает только во время следующей атаки. На верную смерть их послал энкавэдэшник, а пьяный командир роты не смог отменить приказ. Лейтенант, прислушиваясь к опыту подчиненных, направляет действия таким образом, чтобы формально выполнить приказ, но никем не пожертвовать. Ему удается сблизиться с отрядом, он смотрит на поступки своих солдат сквозь пальцы (те при выполнении приказов руководствуются не уставом, а здравым смыслом). Он также устанавливает лучшие отношения со старым крестьянином, которого поначалу считал предателем (тот жил под немецкой оккупацией), влюбляется в его дочь. Основное действие завершается выполнением задания в тылу противника, чему способствовала помощь крестьянина – как оказалось, храброго солдата Первой мировой войны. В финале все герои погибают, в живых остаются только лейтенант и двое его солдат. В конце фильма мы узнаем, что он благополучно дошел до Берлина, а погиб в бою через три дня после окончания войны.

Бой местного значения[9]. В последний день 1943 г. отряд красноармейцев, рыщущих по полям сражений в поисках всякой добычи, появляется в захолустной, почти пустой деревне. Они становятся свидетелями возвращения монахинь в монастырь, расположенный рядом с деревней. Солдаты – отнюдь не элита армии – собираются встретить Новый год в компании старого крестьянина и его привлекательной родственницы. Лейтенант, зеленый новичок, вступает с ними в конфликт, пытаясь навязать уставные порядки, и это заканчивается тем, что он сам вынужден стоять на карауле, пока его подчиненные весело гуляют. Лишь необходимость выпить традиционный

---

[8] *Три дня лейтенанта Кравцова* (2012), Украина, реж. Александр Даруга, премьера состоялась 9 мая 2012 года на телеканале «Россия-1» и на телеканале «Интер». Релиз на DVD компании Lizard Cinema Trade вышел 5 июня 2012 года. В ролях Алексей Воробьев, Владимир Гостюхин, Ксения Суркова. Производство – Star Media, четырехсерийный телефильм.

[9] *Бой местного значения* (2008), Россия, реж. Алексей Козлов, «Феникс-Фильм», в ролях Кристина Бабушкина, Николай Добрынин, Алексей Бардуков и др. Фильм вместе с *Лейтенантом Суворовым* и *Разжалованным* составляет первую часть цикла, поставленного Алексеем Козловым, который объединяет картины с действием, сосредоточенным вокруг, казалось бы, незначительных стычек.

тост за Сталина заставляет его присоединиться к новогоднему застолью. Утром в деревне появляется отряд СС, намеревающийся взорвать близлежащий мост; завязывается бой, солдаты показывают себя вполне боеспособными, они побеждают немцев, но в живых остается только лейтенант. В последней сцене, когда он покидает деревню, везя в повозке собранное оружие, к нему присоединяется молодая монахиня. Одна из ретроспекций фильма указывает на то, что это была его невеста, которую он когда-то бросил, испугавшись ареста.

Лейтенант Суворов[10]. Накануне войны в полку появляется молодой офицер – застенчивый, интеллигентный, вежливый, и он сразу же выставляет себя неудачником и недотепой. Во время первой бомбежки, словно современный Дон Кихот, он убегает с котелком на голове. Однако позже он собирает отряд и, веря обещаниям советской пропаганды, что Смоленск выстоит, направляется туда. По дороге он задерживается в своем родном городе, уничтожает немецкий патруль и, благодаря вдохновенным речам, становится во главе народного ополчения, готовясь к обороне города (при этом завоевывает любовь девушки). Случайно встреченный командир разгромленной дивизии (который в итоге кончает с собой) уговаривает его отступить, но Суворов (фамилия с ироническим подтекстом) решает вступить в бой, в результате чего могут погибнуть все жители. Ситуацию спасает бывший капитан царской армии, живущий в почти полной социальной изоляции (он ухаживает за разрушенной церковью, превращенной в музей). Фанатичный лейтенант считает его классовым врагом, предателем и, вероятно, шпионом. Он показывает молодому офицеру, как на самом деле нужно воевать, они организуют засаду, сдерживают немцев, благодаря чему население городка успевает эвакуироваться. Царский офицер погибает, а повзрослевший Суворов продолжает борьбу.

Разжалованный[11]. Молодой лейтенант, ссылаясь на отсутствие предусмотренной уставом артиллерийской подготовки, отказывается отправлять солдат своего взвода в практически самоубийственную атаку. Шантажируемый политруком, командир батальона объявляет о разжаловании и хочет расстрелять лейтенанта на месте (к счастью, у него оказывается незаряженный пистолет). В конце концов он все же отправляет его в штаб дивизии, в распоряжение Военного трибунала (тем самым отсрочив приговор), поручив командование конвоем молодому лейтенанту из военной прокуратуры. Он также приказывает включить в конвой в качестве проводника и конвоира

---

[10] *Лейтенант Суворов* (2008), Россия, реж. Алексей Козлов, «Феникс-Фильм», в ролях Александр Ляпин, Светлана Смирнова-Марцинкевич, Алексей Козлов, Сергей Паршин.

[11] *Разжалованный* (2009), реж. Владимир Тумаев, Россия, сценарий Натальи Портновой, прод. *Феникс*. Фильм награжден Фондом «Академия российского телевидения» (премия ТЭФИ) в 2010 году в категориях «Лучший сценарий» и «Лучший телевизионный фильм года», но имевший проблемы с дистрибуцией. Несмотря на награду, общегосударственные каналы не захотели его показывать, что объяснялось экономическими причинами, ожидаемо низкими рейтингами (Nekrasova 2010). Последний фильм цикла Алексея Козлова.

пожилого рядового. Лейтенант из прокуратуры – трусливый, фанатичный и смешной – «по уставу» с презрением относится к узнику. Узник надеется на справедливый суд (подобные иллюзии есть и у конвоирующего его лейтенанта-прокурора). Лишь рядовой (как позже выяснится, это старший командир, приговоренный к смерти, которому чудом удалось избежать расстрела и скрываться под чужим именем) не сомневается в финале дела.

Втроем они ищут штаб на прифронтовых территориях, сталкиваясь с ужасами войны: конвоируемый заключенный, который, несмотря на первоначальные колебания, все же решается на побег, сначала попадает в бункер к каннибалу, едва спасается от него, затем встречает женщину, сошедшую с ума после того, как красноармейцы несправедливо повесили ее мужа. В итоге побег конвоируемому не удается. Прокурор пытается расстрелять узника, ранит его, но под тяжестью угрызений совести сдается, и тогда фактическое командование берет на себя рядовой. Добравшись до разрушенной церкви, где должен был находиться штаб, они обнаруживают, что его там уже нет, зато остались врач и тяжелораненые без лекарств (только с запасом спирта). К церкви подходит заблудившийся немецкий отряд, герои вместе с врачом и способными стрелять ранеными отбивают атаку, при этом оба лейтенанта погибают. Оказывается, что у обоих были одни и то же имя и фамилия. В последней сцене рядовой, словно Харон, плывет по реке в лодке с их телами.

4

Из этих пересказов ясно следует, что все фильмы, кроме последнего, имеют довольно схематичный сюжет, причем повторяющий один и тот же сценарий – развитие событий в линии главного героя соответствует типичным характеристикам романа становления. Таким образом, можно считать, что благодаря повторяемости типа времени и места действия, типа героев, характера испытаний, которым они подвергаются, и т. д., сложился и утвердился набор конститутивных жанровых черт (о жанровом образце см. Wojtak 2004, 16), характерных для «военных фильмов о молодых лейтенантах».

Эти фильмы имеют одного главного героя, а значит, и одну основную сюжетную линию. *Разжалованный* же модифицирует этот набор. В его фабуле мы имеем двух героев: разочарованного лейтенанта, «вина» которого главным образом в том, что он слишком добр и благороден, чтобы выжить на фронте. Наивность прокурора заключается в том, что, как в традиционной схеме фильма о молодых лейтенантах, он слишком верит в идеологию, в которую уже никто, кроме него, не верит.

Последний из упомянутых фильмов вводит в жанровую схему вариацию, основанную на удвоении сюжетной линии и удвоении по принципу

зеркального отражения. Два лейтенанта, оба неопытные, оказываются как бы по разные стороны закона и демонстрируют два противоположных мировоззрения: сталинский фанатизм и нормальное, гибкое, соответствующее нравственным стандартам отношение к жизни (разжалованный лейтенант лишь формально следует уставу ведения боя, а в реальных ситуациях действует здраво и разумно). Лейтенант-прокурор поначалу все-таки верит в сталинскую идеологию, раз готов ради нее убить конвоируемого.

Как уже было сказано выше, в совокупность четырех названных конститутивных признаков жанра входит не только сюжетная схема, но и необходимость надстройки над ней определенного идейного содержания – картины мира. Причем эта картина не обязательно вытекает прямо из фабулы[12]. Фабула, конечно, всегда имеет свои идейные смыслы, какой-то моральный вывод из нее следует. Но в современных фильмах о лейтенантах важно, чтобы эпизоды имели и аллегорическое значение, чтобы эти фильмы можно было интерпретировать «двухступенчато»: чтобы помимо очевидных выводов из рассказанных событий можно было увидеть в них и какой-то более глубокий смысл. При этом степень этой аллегоричности, даже символичности, надстроенной над событиями сюжета, может быть разной.

В *Сорокапятке* искать символичность трудно. Общая мораль фильма – видимость обманчива; тот, кто кажется разумным, ответственным, преданным, может оказаться легковерным или предателем, а тот, кто не слишком умен, проявляет себя на высоте. Всё это является просто выводом из фабулы. Никакого смысла над ней не надстроено, вся история служит, как я думаю, главным образом для развлечения: сюжетные повороты неожиданны, батальные сцены и любовная линия позволяют зрителям пережить эмоции.

Лейтенант Суворов – это фильм, в котором благодаря сугубо художественным приемам, фабула приобретает характер идейной дискуссии. Напыщенные, пропагандистские речи незрелого Суворова слишком явно перекликаются с его донкихотовскими поступками и самоубийством командира дивизии, чтобы не связать их в единое целое, которому, с другой стороны, противопоставлены тишина разрушенной церкви и спокойное, зрелое муже-

[12] Стоит отметить, что рассматриваемый фильм полемически отсылал к упомянутой выше картине «Двое в степи». В том советском фильме разжалованный и отданный под трибунал офицер уже самостоятельно, после смерти конвоира, отправлялся в штаб, являлся на трибунал и, разумеется, получал прощение. Действительно, простейший и в данном случае маловероятный вывод, что в Красной армии справедливость торжествует, вытекал прямо из фабулы и не надстраивался ни какой-либо серьёзной идейной дискуссией, ни символическим или даже мистическим содержанием. Однако это не умаляет заслуг автора романа и режиссёра фильма, которые осмелились упомянуть, что случались несправедливые разжалования, а трибуналы приговаривали к смерти. В советские времена это было большим мужеством.

ство старого царского офицера. Можно сказать, что над простой фабулой в духе романа воспитания возникает некая надстройка.

Следующим этапом кристаллизации принципов нового жанра (поджанра?) представляется фильм «Бой местного значения». Сюжет картины уже можно считывать двояко: с одной стороны, это история о том, как молодой офицер взрослеет и сдает экзамен, с другой – на нее накладывается мифологическое повествование. Если за начало сюжета принять самое раннее, упомянутое в фильме событие – разлука с девушкой лейтенанта после проведенной вместе ночи, в результате чего девушка оказалась в монастыре, а за конец – их повторное соединение уже после боя, то можно сказать, что простой истории взросления приданы рамки своеобразного путешествия, во время которого герой покидает страну любви, попадает в страну смерти (то есть на войну), чтобы вновь вернуться в страну любви. А это уже мифологический сюжет – именно в нем заключаются истинные ориентиры добра и зла, и по сравнению с ним взросление офицера для смысла фильма почти не имеет значения.

В *Бою…* мифологические смыслы не были явно обозначены, и, вероятно, мало кто их сумел разглядеть. Гораздо более отчетливы они в *Разжалованном.* Вся военная действительность, в которой оказались оба прибывших на фронт лейтенанта, – это царство смерти. Командир, карающий лейтенанта, болен (туберкулез или воспаление легких – а на фронте это приговор), и, вероятно, поэтому ему так легко убивать. Взвод, временно спасенный разжалованным, скорее всего, погибнет в следующей атаке. Направляясь в штаб, герои как будто спускаются в ад. Отсюда появляется эпизод с каннибалом, напоминающий мотив Уголино, и, пожалуй, он является самым безобидным. Молодые офицеры уже не покинут царство смерти, на что указывает финальная сцена. Может быть, они лишь обретут посмертное спокойствие, перевезенные через реку рядовым-Хароном. При этом их история кажется значимой. То, что оба лейтенанта носят одни и те же имя и фамилию, указывает на то, что русские называют связью времен, или что-то вроде вмешательства высшей силы. Комментарием к происходящему становятся кадры разрушенной церкви, иногда снятые особым образом – камерой, направленной вверх так, чтобы сквозь пробоины в сводах было видно небо[13].

Таким образом, создается впечатление, что эволюция интересующего меня гипотетического поджанра заключается в заимствовании старой, простой сюжетной схемы и постепенном ее обновлении так, чтобы можно было усилить сферу идеологических и мировоззренческих смыслов, надстраиваемых над фабулой. Смыслов, не столько из нее вытекающих, сколько именно над ней надстраива-

---

[13] Амбициозное российское кино обладает немалым умением показывать сакрализованное пространство – символическое, скрытое указание на присутствие Бога (ср., напр., Jaszewska 2017; Piętas 2004). Оказывается, что это умение не чуждо и более популярным фильмам.

емых с помощью введения мотивов, которые можно трактовать как аллегории и символы, полные значений, касающихся важнейших экзистенциальных проблем: смысла жизни и смерти, а также возможного устройства мира. Примечательное явление, если учитывать, что речь идет о кино популярном, жанровом, оперирующем повторяющимися, даже стереотипными фабульными мотивами.

5

Последний фильм, на который стоит обратить внимание, это *Три дня лейтенанта Кравцова*. Он очевидным образом соответствует критериям принадлежности новому поджанру, который мы могли бы назвать «современной аллегорико-символической повестью о лейтенанте». Здесь снова возвращается характерная сюжетная схема, но в ней уже можно без труда прочитать аллегорический замысел картины. Нам не нужно вдумываться в символические интерпретации движений камеры или придавать особое значение отдельным эпизодам – на этот раз мораль вытекает просто из самого переплетения событий, совершенно, а порой и гротескно непредсказуемых. Удача лейтенанта, его случайные спасения в самых опасных ситуациях были бы вполне достойны комедии, если бы не последнее событие – смерть через три дня после войны, указывающая на существование в мире некоего высшего и несправедливого порядка, не имеющего, однако, ничего общего с виной или заслугой, с абсурдом, ассоциирующимся (хотя и лишь отдаленно) с категорией иронии судьбы. *Три дня…*, таким образом, являются притчей о непредсказуемости человеческой судьбы, причем выражающей свои смыслы через простые элементы фабулы.

Три дня лейтенанта Кравцова свидетельствуют, что экзистенциальные смыслы в повести о лейтенанте выражены несложными средствами. Как видно, новый жанровый образец, еще только формирующийся в *Бое местного значения*, за несколько лет успел окрепнуть и отвердеть, а значит, если он не окажется эфемерным, его ожидают новые воплощения.

Литература

Belen'kiy, I. (2019), Istorija kino. Kinos''jomki, kinopromyshlennost', kinoiskusstvo. Moskva.
Drawicz, A. (ред.) (1997), Historia literatury rosyjskiej XX wieku. Warszawa.
Golubkov, M. M. (2015), Vojennaja proza: kratkij istoricheskij ocherk, [in:] http://godliteratury.msu.ru/?p=163.
Jaszewska, D. (2017), Film jako medium (nie)obecności Boga. Ukryta teologia w „Niemiłości" Andrieja Zwiagincewa, [in:] Kultura – Media – Teologia 31, 39-57.

Łęcicki, G. (2017), Ewolucja obrazów totalitaryzmów XX wieku na przykładzie filmów fabularnych oraz seriali telewizyjnych, [in:] Studia Theologica Varsaviensia UKSW 1, 76-106.
Malyshev, V. S. | Kapterev, S. K. | Karavayev, D. L. (2020), Na ekrane – istoriya Otechestva. Istoricheskie fil'my Rossii i SSSR 1908-2019 gg. Moskva.
Mingazheva, L. M. (2016), Otrazhenie principov dramaturgii russkogo klassitsizma v „lejtnantskoj proze", [in:] Vestnik Bashkirskogo universiteta 21 (1), 101-108.
Mucha, B. (2002), Sztuka filmowa w Rosji 1896-1996. Piotrków Trybunalski.
Nekrasova, E. (2010), Kartinu, poluchivshuju dve TEFI, nigde ne pokazyvajut, [in:] Gorod 812. Petersburgskij zhurnal 14.10, [in:] https://gorod-812.ru/kartinu-poluchivshuyu-dve-tefi-nigde-ne-pokazyivayut/.
Piętas, M. (2004), Biblijny wymiar „Ofiarowania" Andrieja Tarkowskiego, [in:] Kwartalnik Filmowy 45, 70-89.
Poręba, S. | Porębina, G. (1996), Historia literatury rosyjskiej 1917-1991. Katowice.
Shchelokova, L. I. (2012), K voprosu ob istokach „lejtenantskoj prozy" (povest' K. D. Vorob'jova „Eto my, Gospodi!.."), [in:] Vestnik RUDN. Literaturovedeniye, zhurnalistika 2, 26-33.
Wojtak, M. (2004), Gatunki prasowe. Lublin.
Zorkaja, N. M. (2014), Istorija otechestvennogo kino XX veka. Moskva.